Roberto Ciafrei

Simbolismo, misticismo e musica nel medioevo

Brevi osservazioni tra percorsi ed echi di quest'epoca

E-Book4free.com

VISIT…

Roberto Ciafrei

SIMBOLISMO, MISTICISMO E MUSICA NEL MEDIOEVO

Brevi osservazioni tra percorsi ed echi di quest'epoca

E-Book 4 Free.com 2001

Premessa

Questo breve lavoro nasce in concomitanza di una *performance* letterario-musicale incentrata sul periodo medievale, in occasione di un tradizionale appuntamento estivo nelle terre del Molise. In particolare per una rivisitazione di questo Evo, che si realizza presso Fornelli (Isernia), paese alquanto speciale dal momento che è ancora goduto e frequentato nella sua forma di *oppidum* del X secolo (sembra che sia nato nell'anno 972), sorto come diretta filiazione della celeberrima Abbazia di San Vincenzo al Volturno. È anche ovvio, pertanto, che sia stato edificato in virtù del fenomeno dell'*incastellamento*, conosciuto in tante altre parti d'Italia, ma che nel Molise possiede un fascino e una vivibilità particolare *sui generis*. La peculiarità di Fornelli, ad esempio, è che tutto ciò che è dentro il perimetro delle mura, è abitato - nel senso letterale della parola – e non si è trasformato in un asettico museo con orari di visita e di chiusura. La stessa casa dove abitava mia nonna offre uno spettacolo sulla vallata che ha pochi eguali in tutta la regione. Quella di Fornelli è una comunità d'oggi che si avvale di un ampio androne che è l'entrata del castello, regalatole dal tempo, e le piazzette e i vicoli sono quelli in cui hanno vissuto monaci, coloni e armigeri del Medioevo. Tutto ciò fa di questo paese un gioiellino incastonato fra le montagne del Matese e delle Mainarde, a poca distanza dal Volturno e dall'antica Æsernia.

Per questo articolo sento il dovere di ringraziare alcune persone che con pazienza mi hanno aiutato, suggerito, e compiuto magari gesti minuti, ma che in ogni modo hanno avuto un peso specifico nel portare avanti questo piccolo fardello. Soprattutto ritengo opportuno ammirare la loro pazienza come stimare la

sottile arte di lima, che hanno adoperato nei confronti dello scritto e nei miei personali.

Comunque un infinito grazie alla Dott.ssa Ilia Buonocore (al secolo mia madre), alla Dott.ssa Daniela Baccari, alla Dott.ssa Laura Di Renzo ed alla Dott.ssa Adelaide Sicuro. Tutte queste persone, pur nella loro diversa specializzazione dottorale, si sono prese la responsabilità di leggere le bozze, come di consigliare lievi modifiche al testo nell'auspicio di una maggiore comprensione e nel cercare di non farmi cadere in un oscuro cripticismo cui spesso cedo. Spero solo di essere riuscito nell'intento sollecitatomi da codeste menti. Almeno in nome del loro affetto. In ultimo, *last but not least*, mi si lasci esprimere gratitudine verso la Dott.ssa Elisabetta Lattanzi: senza il suo disinteressato sussidio, le mie lacune d'anglosassone linguaggio rimarrebbero tali.

Infine un complimento ai *Guillaume Dufay*, raro gruppo vocale e strumentale che ha saputo realizzare con maestria e passione la *performance* sopra citata in una serata di Agosto del 2000, per i quali ho indegnamente scelto l'*iter* musicale e letterario.

> Le sculture medievali hanno un significato e producono un senso; offrono senza contare, senza calcolare. E soprattutto il loro messaggio non è e non sarà mai di ieri, perché il Medioevo del simbolo non è il Medioevo del tempo.
>
> Christian Jacq

Il Medioevo è attraversato da un filo sottile: il simbolismo. È un "universo simbolico"[1] come è stato scritto, e, possiamo aggiungere, tale visualizzazione tocca tutte le varie attività di quell'epoca, soprattutto i campi della teologia, della mistica[2] e dell'arte. Queste discipline intellettuali, nei secoli dell'Evo di Mezzo, costruiscono e sanno sviluppare sistemi a sé stanti,

[1] Cfr. M.M. Davy, *Il simbolismo medievale* (Roma , Mediterranee, 1999).

[2] Volendo differenziare fra teologia e mistica, la prima è definibile come un sistema di valori, regole, dogmi e vari rimandi filosofici. Per la seconda è da porre in risalto come sia da considerare un "contatto diretto" con il divino: è un'esperienza individuale unica ed irripetibile. La teologia cerca di spiegare o di interpretare alcune esperienze mistiche, ma al tempo stesso il mistico crea e delinea nuovi orizzonti, non avendo bisogno d'autorità clericali da cui dipendere per la sua fede. In tal modo il mistico può essere considerato all'interno dell'ecclesia o essere definito eretico, secondo ciò che propone o che dice di aver vissuto. Ma soprattutto come interpreta le Sacre Scritture e come si pone di fronte al potere della gerarchia ecclesiastica. È il caso della mistica Margherita Porete che fu arsa viva nel 1310 a Parigi o altri personaggi che scamparono a tale sorte , pur avendo rischiato molto con le loro idee, come Meister Eckart (XIV sec.) o la stessa Santa Teresa d'Àvila o Giovanni della Croce.

elaborano morfologie celesti e discussioni teologiche, imprimono esclusivi sentieri e descrivono distanze ben misurabili tra il Demiurgo e le Sue schiere angeliche[3]. In ultimo, l'uomo. Ma questi non perso fra le tenebre nella descrizione del breve arco vitale o condannato a vagare con occhi oscurati guidato da un altro non vedente, tematica iconologica quest'ultima cara a pittori fiamminghi come Bruegel e van der Heyden, bensì essere pensante cui si può rivelare la grandezza divina mediante l'irradiazione della Saggezza che percorre il Creato. In altri termini si tratta di un'emanazione della Verità, movimento incessante come il canto eterno della "moltitudine dell'esercito celeste"[4], che, simile ad un fiume in piena, scorre dai Serafini ai Troni, dalle Dominazioni alle Virtù e infine sino agli Angeli[5]. Dalla silente e quieta mente di Dio, Essa avanza nello spazio empireo del Punto Fisso e percorre il tragitto verso la Terra,

[3] Cfr. Dionigi l'Aeropagita, *Gerarchie Celesti*. Tutto il sistema che quest'autore elabora è uno degli argomenti più importanti in seno alla trattazione mistica e teologica medievale, nonché fondamento essenziale dell'angeologia cristiana. Gli scritti di Dionigi (più conosciuto come PseudoDionigi) sono stati considerati di alto valore contenutistico da Gregorio I Magno, Scoto Eriugena, che lo tradusse per primo in latino nel IX secolo, da Ugo di San Vittore, San Tommaso. Infine anche Dante lo valuterà con attenzione proprio per quanto riguarda il settore angeologico.

[4] Luca, 2 - 13.

[5] Sono proprio questi alcuni nomi che definiscono le "gerarchie celesti". Secondo il pensiero di Dionigi l'Aeropagita, entità spirituali che comunemente sono denominate "angeli" sono raggruppabili in tre gruppi, o triadi, e ogni gruppo è suddiviso nel seguente modo: Serafini, Cherubini, Troni; Dominazioni, Potestà, Virtù; Principati, Arcangeli, Angeli. Il primo insieme è quello più vicino a Dio, infatti, la stessa radice della parola Serafini proviene dalla lingua ebraica Saraf che vuol dire "bruciare". Il compito di tale suddivisione angeologica era quello di portatori della Saggezza Divina dall'alto verso il basso, verso l'umanità.

passando per le triadi spirituali e definendo la "Beatitudine divina" che "è pura da ogni discordanza"[6].

In queste poche parole si trovano rimandi essenziali per il pensiero teologico, dottrinale e, in ultimo, anche musicale. Non è un caso che l'uomo medievale pensi alla Musica come mezzo veicolatore di particolari messaggi: è il periodo in cui ritorna l'indicazione pitagorica dell'*armonia delle sfere* mediante il filtro della conoscenza platonica[7]. L'intero cristianesimo sarà attraversato da commenti dottrinali di vari filosofi intrisi di metafisica greca: in questo ricadrà l'interpretazione di una visione distaccata dal mondo (letteralmente "metafisica") sino ad arrivare, nei suoi estremi, alla dimensione d'alienazione dalla società.

Anche la Musica offrirà un fertile terreno in cui sottilizzare e cavillare, distinguendo, ad esempio, in numerose diatribe tra suoni "sinfonizzanti" (noi diremmo: consonanti) e dissonanti[8], il

[6] Dionigi Aeropagita, *cit.*, capitolo III, par. 2.

[7] La stessa tradizione della "costruzione" del mondo da parte del Demiurgo avviene mediante il suono. Tutta la creazione è sottoposta al *dire* di Dio: "e Dio disse: 'sia la Luce' e Luce fu. […] Poi Dio disse: 'Ci sia una distesa tra le acque, che separi le acque dalle acque'. E così di seguito per il resto dei sei giorni che determinarono la creazione secondo la Genesi. L'unica eccezione sembra la formazione dell'uomo fatta con la terra, ma anche in questo caso Dio deve soffiare, alitare su tale terrigeno fantoccio per renderlo vitale. Rimane sempre quest'allusione al soffio, al respiro o a quel particolare evento che è basato sulle vibrazioni dell'aria per giungere all'effetto voluto. In tal senso, si può comprendere la presenza della Musica in tante pratiche religiose e questa percezione di magico che l'arte dei suoni possiede in tante culture ed esperienze antropiche.

[8] A tal proposito si può leggere: *De Symphoniis - Premissæ voces non omnes suaviter sibi miscentur ; nec, quoquo modo iunctæ, concordabiles in cantu reddentur effectus. Ut litteræ, si inter se passim iungantur, sæpe nec verbis nec syllabis concordabunt copulandis, sic in musica quædam sunt certa intervalla quæ symphonia possunt efficere. Est enim symphonia vocum disparium inter se iunctarum dulcis concentus.*

tutto avallato da teoremi e verifiche di sapore prettamente matematico.

Un aspetto che ricade in una prospettiva astratta, o almeno in un'ottica di separazione da ciò che prevede l'uso della pratica manuale - e che può apparire strano secondo la nostra concezione moderna - è quello che il musicista, in quest'epoca, era colui che s'interessava alla musica dal punto di vista teorico. La pratica era considerata come qualcosa di infimo e secondario. Lo stesso Boezio[9] non usa mezzi termini per indicare il suo disprezzo per coloro che si avvicinano alla musica in qualità di strumentisti o cantori (come del resto per gli artigiani e costruttori di strumenti musicali). Infatti: *"Is vero est musicus, qui ratione perpensa canendi scientiam non servitio operis sed imperio speculationis adsumpsit"*.[10] Qualche tempo dopo farà eco a quest'idea, il celebre Guido d'Arezzo[11], colui che ha attribuito il nome alle note della

---

Anonimo, *Musica Enchiriadis*, IX secolo. (Le consonanze – Le voci predette non si legano tutte soavemente; né se vengono unite a caso, rendono effetti concordanti nel canto. Come le lettere, se sono unite insieme alla rinfusa, spesso né le sillabe né le parole unendosi concorderanno, così nella musica ci sono alcuni intervalli che possono formare la consonanza. Pertanto la consonanza è l'unione di due voci diverse che producono un effetto gradevole.)

[9] Manlio Severino Boezio fu un filosofo e letterato vissuto tra il 480 ca. e il 526 dopo Cristo. Nel suo scritto (*De Institutione Musica*) definisce gli elementi della musica, secondo la tradizione pitagorica, prende come esempio la notazione musicale di Alipio sostituendo le lettere greche alle prime quindici dell'alfabeto latino e riporta la teoria greca degli otto modi.

[10] M. S. Boezio, *De Institutione Musica*, I, 34: "Quid sit musicus" ("Il vero musico è colui che appresa la scienza del cantare, non la sottopone al servizio della pratica, ma all'autorità della speculazione filosofica").

[11] Guido d'Arezzo fu soprattutto un teorico e didatta musicale. Vissuto intorno all'anno mille (992 ca. – 1050) studiò nel convento di Pomposa, presso Ferrara, ed entrò nell'ordine benedettino. Si dedicò quindi agli studi musicali e realizzò il sistema di notazione sonora che introduceva

scala musicale, equiparando a delle bestie tutti coloro che praticano la musica senza sapere quello che fanno (*nam qui facit quod non sapit, diffinitur bestia*). Tutto ciò era in linea con la filosofia medievale che distingueva fra *artes liberales* e *artes serviles* o *mechanicæ*: poiché era considerata libera solo l'anima, qualsiasi attività esercitata con il corpo era giudicata servile o meccanica. In sostanza l'esecuzione musicale era apprezzata al pari della caccia, della navigazione o della tessitura. Gli artisti in genere, compresi i pittori o gli scultori erano considerati sullo stesso piano di un manovale. "Pertanto non è affatto consueto, per un trattatista medievale, citare né tantomeno elogiare esecutori; ed è anche raro, anzi quasi eccezionale, trovarlo a discutere di singoli compositori"[12]. È anche evidente che una prospettiva simile tipicizza un punto di vista aristocratico. La divaricazione tra arti liberali e servili è caratteristica di un modo di ragionare intellettualistico che vede nel sapere e nel riflettere il migliore traguardo, il supremo bene, esprimente la dimensione di una società feudale (l'equivalente dell'oligarchia per i Greci) per la quale il lavoro manuale si mostrava irrimediabilmente inferiore. Questa caratteristica dell'atteggiamento teorico incise in modo profondo, radicale, nella società dell'epoca che, anche quando tale aspetto si venne a stemperare, rimase come pregiudizio difficile da eliminare, come si può rintracciare ancora nelle discussioni e sottigliezze rinascimentali riguardo alla dignità del lavoro di scultore.

Eppure per questo concetto esisteva una giustificazione, ed era più che ovvia per coloro che si erano interessati e educati agli antichi filosofi. Si deve partire dall'esile differenza tra *agire* e *fare.* La prima riguardava ciò che è l'attività umana in quanto tale,

---

quella moderna del rigo musicale e inoltre elaborò per ogni suono un nome, o meglio una sillaba, che corrispondeva all'*incipit* d'ogni verso dell'Inno di San Giovanni, canto all'epoca molto conosciuto dai cantori.

[12] E. E. Lowinsky, *La musica rinascimentale,* Lim, Lucca, 1997, p. 162.

come l'attività artigianale e quindi l'arte[13]; la seconda era il favorire i processi naturali o liberare le potenzialità latenti in natura, come ad esempio un medico che, utilizzando alcuni farmaci, riesce a guarire un malato sostenendo e aiutando le naturali reazioni dell'organismo. In tal senso il fare e l'agire tecnici dovevano possedere il fine di liberare l'uomo dal bisogno, per renderlo capace di una vita filosofica. Quest'ultima poi si manifestava nella *contemplazione*, che, però, non deve far sorgere l'equivoco di un'interpretazione d'inattività fisica a favore di un atteggiamento alienato dal mondo. Secondo l'antica concezione, la contemplazione era la forma più alta di comportamento che riuscisse a penetrare a fondo nell'ordine della natura con il fine di rintracciare i dettami, i principi del retto fare ed agire. Premesso ciò, dovrebbe apparire più chiaro il termine di *Teoria*. Esso deriva dalla parola greca *teoria* che etimologicamente rinvia a *thèa* (θέα, visione, osservazione) e ad *orào* (ὁράω, vedere, comprendere), dove nella fusione delle due radici s'intensifica il senso della visione.

Ecco l'essenza dell'idea filosofica di tanti uomini di scienza o di tanti teologi o santi - e sante - di questi secoli. L'assolutezza greca del contemplare, congiuntamente allo svelare la verità, per certi versi non vuole sminuire la prassi, ma è soprattutto un'esaltazione dell'intelletto, un saper vedere tra le nebbie e tra gli

[13] Potrà sembrare strano a qualcuno che l'arte risieda in questa fascia. Eppure si deve ricordare come l'arte discenda direttamente dal concetto d'artigianato. Tale prospettiva è vissuta sino al periodo Barocco compreso. Soltanto in epoca Romantica, instaurandosi l'idea immateriale dell'*ispirazione* (elemento quest'ultimo coniato dalla cultura borghese giustificando in modo metafisico l'esistenza dell'espressione artistica) nasce la concezione astratta dell'artista come super uomo abile nel rivelare cose nascoste, come nel discendere nel profondo dell'animo. Cambiando il modo di produzione della società e i suoi vari assetti sociologici, cambia anche il modo di concepire l'arte. Di quest'ultimo punto di vista siamo ancora intrisi come figli lontani dell'Ottocento.

enigmi che la natura propone. "L'essere che nasce è visione"[14] e la natura stessa possiede un'innata e congenita tendenza alla visione. Era come ricercare i genomi fondamentali della vita. Il tutto definito, commentato nei secoli "bui" del Medioevo, da illustri uomini che, a modo loro, discernevano in termini filosofico-matematici anche sull'organizzazione del sistema musicale[15]. E la musica stessa faceva parte di quell'*iter* educativo nelle materie che rappresentavano le sette Arti Liberali suddivise nel *Quadrivium* e nel *Trivium*.[16]

Un altro aspetto che si deve ricordare è uno degli assiomi che guidano la teologia medievale: quello della *scienza sacra* che modella la bellezza[17] riuscendo, da parte dell'uomo, ad intuire

[14] Plotino, *Enneadi*, III, 8, 4.

[15] Non dimentichiamo che la trattazione sulla musica aveva antica origine. Sono numerosi gli esempi riguardo alla classicità: Pitagora, Aristosseno di Taranto, Euclide, Cleonide, Nicomaco di Gerasa, Bacchio il Vecchio, Gaudenzio ed altri.

[16] Concezione educativa neanche tanto nuova, in quanto nella cultura greca dei secoli V e VI a.C. per indicare un uomo colto - cioè capace di individuare e recepire un messaggio artistico, espressivo o poetico - si usava l'espressione *mousikòs anèr* (μουσικός ανήρ, alla lettera, *mousikòs* vuol significare sia *musicale, cultore di musica*, sia *colto, dotto, istruito*), mentre per indicare l'incolto, l'ignorante, si utilizzava il termine *àmousos*. L'arte delle Muse era quindi la *mousikè* che comprendeva la musica, la poesia e la danza. Inutile far osservare come nei tempi antichi l'arte era bagaglio educativo e formativo per i giovani, mentre oggi sembra una conquista di tempi eccezionalmente moderni ed illuminati, il recupero (forzato) dell'arte per l'educazione giovanile e di un Paese.

[17] Su questa tematica appare chiara l'idea dell'Aeropagita: "Lo scopo della gerarchia [celeste] è dunque di assimilare e di unirsi sempre più a Dio, che da essa viene posto a guida di tutta la scienza sacra e di tutta l'attività spirituale; direttamente rivolta alla Sua divina bellezza e modellandosi, il più possibile, su di essa la gerarchia fa dei suoi appartenenti dei simulacri divini […]". (Dionigi Aeropagita, *cit.*, cap. III,

questo fenomeno vitale, attraverso degli specchi, dei "simulacri divini", "adatti a ricevere il raggio archetipico di Luce del Principio divino"[18]. È il tempo nodale del "videmus nunc per speculum in ænigmate"[19] dell'Apostolo Paolo cui risponde Alano da Lilla nel XIII secolo: "Omnis mundi creatura / quasi liber et pictura / nobis est in speculum"[20]. È la delicata rivisitazione dell'antica concezione greca del tempo circolare in cui nulla avviene, ma tutto si compie[21]. È il rivedere l'identità della Natura

---

par. 2). Il concetto di Dio coincide sillogisticamente con la Bellezza e la Scienza Sacra.

[18] *Ibid*.

[19] Apostolo Paolo, *Prima epistola ai Corinzi*, 13,12.

[20] "*Ogni creatura dell'universo, come fosse libro o immagine dipinta, ci è offerta innanzi affinché in essa ci rispecchiamo*"

[21] Tale concezione si svilupperà nel Medioevo e sarà rapportata alla visione dell'"eterno ritorno", che si concreta nel parametro di un'evasione, anche se provvisoria, dalla storia e dal mondo. Ciò è legato sia come fuga dalle situazioni angosciose, o momenti di crisi, collegate soprattutto a cicli di produzione economicamente svantaggiosi, sia al concetto di carica nostalgica d'aspirazione verso un tempo metastorico del principio. Il primo punto può essere facilmente recepito, ed immaginato, all'interno di un'economia rurale agganciata alla produzione agricola e sottoposta, ad esempio, a periodi dell'anno di siccità o d'invasione di parassiti che depauperano i raccolti: in tal senso è facile intuire come una situazione del genere potesse generare un senso profondo di preoccupazione riguardo la sopravvivenza di una comunità o di un'intera popolazione. Il secondo punto, che si sviluppa in modo settario nei primi secoli del Cristianesimo, deve essere collegato alla prospettiva antistorica d'annullamento del passato mediante la cancellazione della creazione stessa. Tale spunto parte dal considerare la storia umana come degenerazione di una dimensione paradisiaca che l'uomo possedeva. Pertanto il concetto dell'èschaton (ἔσχατον, l'ultimo) e delle apocalissi sono raffigurazioni della fantasia d'inversione alla "condizione aurorale" (A. di Nola) che coincide paradossalmente, ma in modo cromaticamente verosimile, al tramonto. Sincronicamente l'idea di disfacimento apocalittico del cosmo costituisce una rigenerazione e

con occhi antichi nella sua maestosità: qualcosa d'intuibile nella grandezza, ma sempre qualcosa d'imbattibile.

Inoltre si deve rammentare come la stessa considerazione degli strumenti musicali fatta dai Padri della Chiesa si riferisca al loro valore allegorico. Lo stesso Sant'Agostino riceve quest'impostazione e la approfondisce. Gli strumenti diventano simboli del corretto vivere, della vita terrena e spirituale, l'espressione vocale diventa il *canticum novum* acquistando la valenza di conversione della propria vita verso la stella polare della Carità. In Agostino gli strumenti maggiormente presi in esame sono la cetra ed il salterio. E qui sgorga tutta un'interpretazione geometrica in cui sono coinvolti i punti di osservazione dell'orizzonte e del cielo. Ad esempio il salterio, che si può considerare un antenato del pianoforte, avendo la cassa armonica rivolta verso l'alto è il simbolo della lode a Dio che si concreta nella gioia dei sollievi celesti e nell'osservanza delle sue disposizioni. Al contrario la cetra che è configurata con la cassa armonica verso il basso, simbolizza la vita terrena che in ogni modo deve essere una manifestazione di lode a Dio, pur nel dolore o nel bisogno. Così diceva Agostino:

> Ti loderò con la cetra, Dio, Dio mio. Che cosa significa lodare con la cetra e lodare con il salterio? Questi due strumenti musicali differiscono l'uno dall'altro e la loro differenza è degna di considerazione e di essere ricordata. […] il salterio è così chiamato perché nella parte superiore ha la cassa armonica; si tratta di un timpano di un legno concavo in cui le corde toccate risuonano;

---

rifondazione del tempo e del mondo profano. È un ricominciare da capo, espresso miticamente nelle credenze del tempo ciclico e mediante riti di trasgressione legati alle feste del Capodanno. In questo il profano prende il sopravvento: una volta evitata l'ipotesi della fine, cosmica e individuale, l'esistenza riprende il suo corso. Accanto al momento religioso di fuga dalla storia verso un'illusione atemporale di un improbabile ritorno ad un Paradiso perduto, corrisponderebbe il tempo dialettico di ripresa profana dei valori vitali.

> mentre la cetra ha lo stesso legno concavo e sonoro nella parte inferiore. Dobbiamo per ciò distinguere le nostre opere quando sono nel salterio e quando sono nella cetra, anche se ambedue sono gradite a Dio e dolci al suo udito.[22]

Insomma, la visione di Agostino è costruita nell'ottica di concepire tutti gli strumenti musicali come simboli, in quanto l'unico vero strumento è l'uomo stesso "che non segue il consiglio degli empi, che non indugia sulla via dei peccatori, né si siede in compagnia degli arroganti, ma il cui diletto è nella legge dell'Eterno e su quella legge medita giorno e notte".[23]

L'impostazione concettuale, derivata dalla precedente base pitagorica, di Boezio e del Santo nato a Tagaste, non subisce la ruggine del tempo e ancora nel XIII secolo è recepita e sviluppata misticamente da un altro personaggio come San Bonaventura da Bagnoregio. Nel suo scritto, forse tra i più importanti come spessore nella letteratura del tempo, *Itinerarium mentis in Deum*, descrive una via di contemplazione definendo una *summa* culturale comprendente anche altri atteggiamenti. Quello che si vuole evidenziare è che la cristianità dell'epoca vive di simbolismi intrisi d'immagini antiche che possono sposarsi o sintetizzarsi con nuove idee, in base ad una rivisitazione continua, che somma una sull'altra tali figure. Proprio nell'*Itinerario della mente in Dio* di San Bonaventura, si possono trovare dei riferimenti ai precedenti insegnamenti, compresa la mistica impostazione gerarchizzata delle entità celesti di Dionigi l'Aeropagita. Partendo dall'estatica visione di San Francesco del serafino a sei ali, avvenuta sul Monte Verna[24], tale racconto diventa un perno su cui organizzare

[22] S. Agostino, *Enarrationes in Psalmos 42*.
[23] Salmo n. 1, (1 – 2)
[24] Il Monte Verna riveste una grande importanza per i seguaci del Santo d'Assisi, perché è stato il luogo dove San Francesco ha ricevuto le stimmate. Inoltre, San Bonaventura ha fatto parte dell'Ordine Francescano, sino ad arrivare all'incarico di Ministro Generale

allegorie e ripresentare l'impostazione pitagorica del numero. Infatti:

> Questi pensieri si dilatano in profondità ed in ampiezza se prendiamo come esempio pratico i numeri. La divisione settenaria può considerarsi una scala di sette gradini. Nelle sue due opere: *La vera Religione* e *La Musica*, Sant'Agostino si diffonde su la gerarchia dei numeri, che in mirabile disposizione ascensionale ci inducono a vedere Dio in tutte le cose. […] Tutte le cose quindi sono belle e dilettevoli. Ma la bellezza ed il piacere hanno come base la proporzionalità, la quale risiede nei numeri. Ne segue che tutte le cose hanno come base il numero. Infatti il numero è, rispettivamente: "nella mente di Dio il principale esemplare" e nelle cose è la principale impronta della sapienza del Creatore.[25]

È evidente come ci sia il riferimento pitagorico sul concetto di proporzionalità e armonia, quindi di bellezza, che si attuano sulla base del numero. Pertanto il *numero* avrà un peso enorme nella cultura del tempo, sia per costruire, sia come valenza simbolica. Lo stesso San Bonaventura continua poi ad elencare simboli numerici come il numero delle ali dei Serafini. Questi possiedono sei ali, mentre i Cherubini quattro e infine gli Angeli solo due, in ciò ricordando l'impostazione di Dionigi che colloca i Serafini tra l'entità più vicine a Dio, passando poi per i Cherubini ed infine gli Angeli. Essendo una vera e propria gerarchia le ali sembrano contraddistinguere i gradini di rilevanza e forza divina.

---

dell'Ordine, di cui per le acquisite benemerenze è considerato come secondo fondatore. Anzi, è da rilevare che fu un personaggio molto coerente con le idee di povertà originarie del messaggio di Francesco: uno dei suoi primi atti ufficiali, una volta insediatosi come Ministro Generale, fu proprio quello di emanare una circolare biasimando i costumi mondani e l'attaccamento alle ricchezze dei francescani, ormai ben lontani dall'idea originaria del loro fondatore.

[25] San Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario della mente in Dio*, Cap. II, par. 10

Inoltre quando scrive: “Dall’indagine svolta in questi primi due gradi, simili alle due ali che scendono fino ai piedi”[26], vuole significare, con le ali disposte in questo modo, i gradi inferiori della contemplazione.

Pertanto i rimandi continui ai numeri, che s’intersecano con antiche immagini tratte dalla Bibbia e rinnovati commenti sugli scritti dei predecessori, vengono a formare una vasta letteratura che sarà compresa e sviluppata anche in quel complesso sistema della Kabbalah ebraica e cristiana. Un *mare magnum* in cui è difficile navigare e comprendere sino in fondo le sottigliezze e i rinvii sapienzali, o addirittura magici, connessi all’impostazione mistica di queste materie.

Anche le arti figurative si rivestono di simbolismo intriso di rimandi biblici, musicali e infine di palese satira o semplice commento sulla condizione umana. Un grande esempio è Hieronymus Bosch, pittore fiammingo vissuto nella seconda metà del ‘400. Una delle opere più affascinanti ed enigmatiche di quest’artista è sicuramente il *Trittico delle delizie*, un olio su tavola in cui spicca l’anta destra intitolata *Inferno musicale.* In questa visione di rara bellezza e delirio uniti insieme, risaltano diversi strumenti musicali, riconoscibili come una ghironda, una bombarda e un'arpa-liuto (Fig.1). Ogni figura nel dipinto definisce un rimando particolare. Ad esempio ci sono dei chiari richiami alla pratica spagirica, come la presenza, verso il centro, di una figura rossa che può somigliare addirittura ad una zampogna, ma che è più imparentata con un vaso di distillazione alchemica (Fig.2).

La figura emblematica di un uccello carnivoro d’anime, posta in parallelo ai tre strumenti musicali (Fig.1), è tratta dalla *Visio Tundali,* pubblicata ad Anversa nel 1482. Ne fu autore, molto tempo prima dell’edizione quattrocentesca, un benedettino irlandese vissuto a Ratisbona nel XII secolo. Il religioso narra di un viaggio nell’aldilà intrapreso da un mitico cavaliere che ha la

[26] *Ibidem,* Cap. II, par. 11.

Fig. 1: Hieronimus Bosch, *Trittico delle Delizie*, Madrid, Museo del Prado, particolare

Fig. 2: Hieronimus Bosch, *Trittico delle Delizie*, Madrid, Museo del Prado, particolare.

possibilità di osservare le spietate torture cui sono sottoposti i peccatori. Tra queste, il cavaliere vede una bestia con un becco di ferro, che, inghiottendo tutte le anime che trova, in seguito le rigenera in una palude di ghiaccio. Tutto è considerato, interpretato e sviluppato, dipinto e arricchito di nuovi elementi che rendono la descrizione ancor più realistica, volgare a tratti, ma estremamente vera nella sua proiezione da incubo. Gli stessi tre strumenti disposti con proporzioni più evidenti rispetto ad altri pur presenti sulla scena, ma collocati in secondo piano (un tamburo, una tromba e un flauto, un altro strumento a fiato d'ottone), assumono diversi pesi e misure simboliche. Se nell'insieme rappresentano l'*instrumentarium* medievale, ad alcuni è data una valenza maggiore rispetto ad altri. È stato commentato da un illustre studioso che questi tre strumenti rappresenterebbero la Trinità, giacché rispecchierebbero tre voci diverse: la melodia è affidata al registro più acuto della ghironda, la voce di mezzo all'arpa-liuto e alla bombarda, come si può intuire, la parte più grave.[27] Ma questa tesi è stata confutata in seguito, in quanto era poco credibile il disporre un simbolo trinitario nell'*Inferno*. Le successive ipotesi hanno trovato conferma in altri critici d'arte, giungendo sino alla sottile congettura di poter rappresentare attraverso la ghironda la cecità degli uomini. In effetti, tale strumento era definito nel Medioevo "viola da orbi" perché tali erano i mendicanti che la suonavano[28], e, infatti, proprio sopra tale

[27] W. Fraenger, *Il mondo millenario di Bosch*, Coburgo, 1947.

[28] Può sembrare strano che, parlando della *ghironda*, ci si trovi a definirla come *viola*, imprimendo in tali termini un rimando organologico diverso. In ogni modo la ghironda, ormai obsoleta dalla nostra pratica musicale, si può definire come uno strumento a corde dotato di una tastiera per l'intonazione il cui suono era prodotto per sfregamento tramite una ruota cosparsa di pece disposta al suo interno, azionata da una manovella. L'accomunarla con la viola è dovuto al fatto che in Francia era chiamata popolarmente *vielle*, e nel Medioevo era nominata *vielle à roue.* In seguito, almeno dal XVIII secolo, sarà accomunata e scambiata

strumento è raffigurato un indigente con la ciotola in mano da cui pende un piombo che testimonia il suo stato di povertà, ciondolante certificazione voluta per legge, come segno tangibile della sua posizione sociale, dopo un editto di Filippo il Buono nel 1459. Da aggiungere come al posto degli occhi questa figura possiede due fori neri che la caratterizzano inconfondibilmente come non vedente. Perciò il valore simbolico degli strumenti è riconducibile ad una visione sostanziale di Bosch: l'*Inferno* è un "antiparadiso", in cui l'irriverente e delirante presenza della musica vive la dimensione maniacale di una deformazione grottesca dell'armonia universale. Non è la lettura neoplatonica del divino immesso in uno sfondo paradossale, bensì un'allusione evidentissima della cecità umana mediante la ghironda, affiancata dagli altri due strumenti che diventano allusioni sessuali. Non si salva neanche l'arpa, in quanto, se da un lato nella tradizione dei Padri tale strumento era simbolo di positività, poiché usato da Davide per i suoi salmi, in questo caso diventa un chiaro strumento di tortura per i peccatori: guardate come è evidente il senso di crocifissione dell'uomo "inchiodato" alle corde dell'arpa[29]. Un mondo in cui non si salva nessuno dagli strali avvelenati del simbolo, quest'ultimo inteso come mezzo di satira, sfida e riflessione tagliente sul presente o su ciò che sarà la vita eterna. È un'umanità che vive *sub Deo*, ma con un Dio che poco riesce a compiere per indirizzare in modo diverso il cammino degli uomini.[30] Infatti, se si prende in esame l'altro celebre *Trittico*

---

erroneamente con l'*organetto*, solo perché entrambi erano azionati da una manovella.

[29] Altra raffigurazione simile la possiamo trovare nel Trittico del *Giudizio Universale* di Bruges. Anche qui, nell'anta centrale, si ritrova il tema dell'arpa che funge da ipotetica croce cui è sospeso il condannato a tale supplizio. Inoltre si ritrova la figura alchemica della zampogna, somigliante ad un vaso di distillazione, affiancata ad un liuto.

[30] Un altro elemento che si può aggiungere è che il pittore sembra abbia fatto parte della setta eretica dei "Fratelli del libero spirito". Quest'ipotesi

- che rimane però tale - può trovare in parte conferma in alcuni elementi riportati nelle sue opere. Ad esempio la presenza di ratti che con fare umano rappresentano un *alter ego* della coscienza umana e, proprio in tale setta, gli animali e tutto il creato erano considerati sacri. Ma le forme estreme di condanna alla Chiesa sono descritte nelle scrofe appartenenti all'Ordine Domenicano: non a caso, poiché nato quest'ultimo proprio con l'intento di inquisire e perseguitare le sette eretiche. Anche la setta, cui Bosch sarebbe appartenuto, era stata perseguitata dall'Ordine dei *Domini Canes* inaugurato da San Domenico di Guzmàn. L'opera denigratoria di Bosch prosegue nel rappresentare frati ubriachi e goderecci (*La nave dei folli*) o il prete che indossa paramenti sacri, ma che possiede un'incredibile faccia da faina (*Trittico delle Tentazioni di Sant'Antonio*). Non è un caso, quindi, che l'artista si sia divertito in diverse irriverenti raffigurazioni di personaggi appartenenti al clero della sua epoca con spirito tagliente e all'apparenza blasfemo. Comunque la difficoltà che nasce nell'interpretazione di questo Pittore è determinata da diverse prospettive di lettura individuale. Bosch è un *unicum* nel campo della storia dell'Arte, giacché costituisce un caso di "frammentazione di sistemi di senso", come lo ha definito De Certau, per cui le sue "raffigurazioni 'provocano e deludono' ogni traiettoria interpretativa" (M. Bussagli). Ogni elemento fa parte di una combinazione tratta da "tradizioni filosofiche, religiose, iconologiche di provenienza disparata" (M. Cacciari). Probabilmente il simbolismo di Bosch è legato ad una ristretta cerchia di iniziati per cui, essendone al di fuori per evidenti motivi di finestre temporali ormai chiuse, come di impossibilità conoscitiva documentale, la chiave di lettura si è persa. E in ultimo, siamo di fronte ad un oggettivo esempio di come il simbolo, in quanto tale, fa scaturire un ricco ventaglio di rimandi ed interpretazioni legate ognuna al nostro campo conoscitivo, nonché all'inconscio. Su quest'ultimo punto è interessante osservare come ci siano alcune allusioni che possono essere interpretate come tracce di un ritorno *in uterum.* Molti personaggi entrano nell'uovo o penetrano carponi in figure cilindriche trasparenti: di fronte tutto quello che gli sta intorno sembra che ci sia spazio per scappare, un rifugiarsi primigenio e prenatale in un luogo che il nostro inconscio determina come incontaminato. Intendiamoci: di fronte a qualsiasi pericolo fisico è istintivo scappare, ma qui è da intendere come una fuga da tutto ciò che propone la vita o

del Carro di Fieno, si può osservare come il movimento del gruppo di persone proceda dal Giardino dell'Eden irrimediabilmente verso la descrizione dell'Inferno. Nell'anta centrale Bosch raffigura lucidamente la vita che vede. In quest'allegoria profana sono tutti presenti: dagli alti prelati, all'Imperatore sino al popolo nelle sue diverse attività, ma con la figura del Cristo, in alto, nella sua apertura delle braccia, non si riesce a comprendere se mostra le stimmate, orante, oppure abbia l'espressione rassegnata di non saper cosa fare. E intanto, in basso, il carro trainato da mostri demoniaci porta lo scorrere del tempo e della vita verso l'Inferno, quest'ultimo ambientato tra rovine su di uno sfondo rosso sangue. Sono innalzati patiboli, - sembra la caduta di una città assediata - ma i condannati che subiscono il supplizio non possono morire. L'Inferno è inteso come una continua tortura: non è che l'eco della vita quotidiana. Ciò che interessa in Bosch è la *conditio humana*, giacché la stupidità dell'uomo è un pericolo imminente contro la vita stessa, ma anche la Chiesa è una minaccia collegando la non remissione dei peccati ai supplizi dell'aldilà. La visione di questo pittore fiammingo è passionale nell'esasperazione figurale, cercando continuamente i mostri nascosti tra le pieghe dell'animo, ed al tempo stesso è un distaccato e freddo commento della realtà del suo tempo. Uno

---

almeno rispetto a ciò che sembra determinare un pericolo. Mediante questa diserzione, che in forme più deleterie dell'esistenza si può trasformare in alienazione o suicidio, esiste il pericolo di giungere così ad una dimensione in cui "…il massimo della conoscenza è basato sulla negazione, il massimo del vedere è guardare con un solo occhio". (M. Fagioli). Sembra che Bosch abbia intrapreso una strada esplorativa a 360 gradi, con la quale riesce a mettere in primo piano le paure e gli incubi, che si concretano in mostri, così come disegna elementi di raffinata introspezione simile allo scendere in quella reminiscenza fetale che darà vita ad una serie di teorie psicanalitiche dei nostri tempi. Su quest'ultimo punto cfr. M. Fagioli, *Istinto di morte e conoscenza*, Nuove Edizione Romane, Roma, 1991.

spaccato di vita che riporta nella sua arte e che riesce ad infarcire con sottili rimandi e grottesche situazioni fantastiche.

In uno scenario del genere, comprendente anche la valenza simbolica, rientrano le diverse attività dell'uomo, concepite in una continuità ed eredità del passato che non ha eguali. Un simile retaggio giungerà sino al limitare del Medioevo - e per alcuni versi anche oltre - senza che la conquista dello spazio terrestre suggerisca qualche dubbio sull'efficacia della valenza e forza intrinseca del simbolo. Tutto è coeso, e se prima dell'anno Mille la vita era limitata nell'attesa rassegnata di ciò che era stato anticipato nelle interpretazioni bibliche, dopo questa data la forza propulsiva andrà cercata nelle menti illuminate che si sforzeranno di offrire le loro conquiste all'umanità. Ma non tutti possono appagare la loro sete di sapere da un'unica fonte. Si svilupperà la via del simbolo, come mezzo realistico per insegnare al popolo e rimandare i dotti verso le porte socchiuse di un *hortus conclusus* essenziale per la loro ricerca. Pertanto da un lato avremo la concezione della conoscenza in chiave simbolica, com'è espressamente riportato da Dionigi l'Aeropagita: "… e così da sapere che tutte le altre cose ci sono state date dalle entità celesti in modo ultraterreno e sotto forma di simboli."[31] Dall'altro lato, ci s'imbatte in una volontà caparbia di nascondere la conoscenza a chi non è iniziato, o almeno sapiente. Infatti: "…e dopo aver nascosto le sacre verità nel segreto dello spirito, lontano dalla folla profana, custodiscile come assolute: perché non è lecito, come dicono i Loghia, gettare ai porci la pura e luminosa armonia, creatrice di bellezza, delle perle intelligibili"[32]. Quindi si vengono a sovrapporre due piani d'azione: la ricerca in diversi campi e la simbologia come parte integrante e preservatrice di tale ricerca.

[31] Dionigi l'Aeropagita, *cit*., Cap. 1, par.3.

[32] *Ibidem*, Cap. 2, par. 5. Tale brano è una chiara eco del Vangelo di Matteo: « Non dare ciò che è santo ai cani e non gettate le vostre perle ai porci, che talora non le pestino con i piedi e rivolti contro di voi non vi sbranino ». (7, 6)

Non è un caso se si sono venuti a scoprire vari rimandi sapienzali nelle sculture gotiche delle cattedrali dell'Europa settentrionale. La costruzione stessa della cattedrale possedeva la funzione d'agente didascalico e educativo per il popolo. Queste chiese del passato si possono considerare dei libri di pietra coadiuvati dalle vetrate colorate, compensando l'analfabetismo di massa dell'epoca attraverso le immagini. In tal modo i maestri vetrai e scultori tradussero in un linguaggio accessibile a tutti, illustrando la storia sacra, la ricchezza di forme vegetali e animali della natura, la presenza dell'uomo sulla terra nella laboriosa attesa del Giudizio Universale. Per questo motivo didascalico le cattedrali sono state chiamate la "Bibbia dei poveri". Accanto a questa funzione, esistevano altri scopi per l'edificazione di una cattedrale quali la necessità di un luogo chiuso ove riunirsi[33] e quindi ove poter attuare delle sacre rappresentazioni. Ma ciò che riguarda più da vicino la nostra indagine è l'innumerevole e sconfinata lettura a più livelli di questi edifici. Vi si possono incontrare rimandi alla Geometria, alla Rosa, alla Simbologia animale, al Labirinto, all'Astronomia, all'architettura dei Numeri. Molte di queste simbologie sono unite in una prospettiva a specchi infiniti o con una logica di scatole cinesi. I rapporti concettuali erano connaturati necessariamente in queste costruzioni poiché il sapere medievale era intriso, come *forma mentis*, di legami che spaziavano in un orizzonte aperto a tantissime sollecitazioni, che, se pur a tratti con alcune ingenuità, esistevano nella dimensione di palinsesto. Basti pensare come il fiore della *rosa* sia stato preso in esame in quanto simbolo in vari campi. Questo fiore rimanda al *rosone* nelle chiese, elemento circolare che veniva collocato al centro della facciata della cattedrale per dare luce alla navata

[33] Esistono dei documenti che comprovano la possibilità di usufruire delle cattedrali per stipulare contratti, assumere manovalanza o discutere d'affari. Tale costumanza era tipica del ceto mercantile e imprenditoriale. Non sono mancate occasioni di utilizzare l'edificio sacro addirittura per realizzare fiere di cavalli.

centrale, già adottato nell'architettura romanica, poi in quella gotica che saprà sfruttarne al massimo le caratteristiche espressive e simboliche. Infatti, alla riproduzione stilizzata della rosa, si aggiunge il rimando alla ruota e da questo punto di vista il simbolo dominante sarebbe quello del Sole, la ruota di fuoco che contraddistingue per l'umanità i tempi ciclici della vita nell'ordine immutabile del cosmo. In altri casi prende la valenza di *Ruota della Fortuna*, come quella scolpita sul sarcofago di Pietro I conservato nella chiesa abbaziale di Santa Maria ad Alcobaça in Portogallo (XIV secolo). Fortuna intesa non come buona sorte, ma come ruota del proprio Destino, giacché tra le suddivisioni del Rosone, sono riportati, scolpiti, i vari momenti importanti della storia d'amore tra questo sovrano e la sua amante, fatta assassinare dal padre del re stesso. Pietro I fece erigere questo sarcofago ricco d'ornamenti, per lui e per la sua donna, Ines de Castro, definendo alla testa della tomba proprio la chiave di lettura della sua vita e il suo corso degli eventi.

Inoltre la rosa è da mettersi in relazione all'elemento femminile. Già era presente nella mitologia greca che associava tale fiore ad Afrodite, come del resto si poteva trovare l'uso della rosa anche nel culto egiziano di Iside: l'iniziato doveva mangiare petali di rosa per simboleggiare la propria rigenerazione interiore. Nel Cristianesimo la rosa diventa il simbolo adattabile alla Vergine Maria, la Rosa Mistica delle litanie e del Rosario. Continuando la nostra breve escursione nel mondo della Rosa, si possono considerare altre valenze, come il numero dei petali. Se sono sei il simbolo associato è quello della stella a sei punte, ovvero il Sigillo di Salomone[34] (emblema della sapienza), se sono

[34] Si può forse considerare una coincidenza l'esistenza, nella letteratura musicale del periodo secentesco, di un famoso canone di Francesco Valentini, composizione costruita per 512 voci distinte in 128 cori. Anche in questo caso la valenza era derivata dal segno del pentalfa, una stella a cinque punte di tradizione pitagorica. Segno correlato alla *Clavicola* (piccola chiave) di Salomone considerata figura magica e titolo

sette è da riferirsi all'ordine settenario del mondo (come i sette giorni, i sette pianeti, ecc.), se sono otto petali è da agganciarsi all'idea di rinnovamento o rinascita spirituale. Inoltre nell'iconografia cristiana la rosa con tutti i suoi petali aperti è intesa come una coppa e qui è facile accomunare questo concetto con il Graal in cui, secondo la leggenda, è stato riversato e conservato il sangue di Cristo. D'altra parte la stessa Chiesa indica con la rosa rossa il sacro Cuore di Gesù, figura sulla quale si riverserà alla fine del Medioevo la problematica del Graal. I maestri architetti del gotico hanno intessuto di rosoni anche i transetti, con il fine pratico di maggior illuminazione, ma sottolineando il dono della Luce grazie al Sole. In questo si esprime il rapporto quotidiano della Stella con la Terra, definendo il rosone a Nord in ombra, a Sud fiammeggiante a mezzogiorno e illuminato quello del portale al tramonto: gli alchimisti hanno voluto vedere in questo la volontà di riprodurre cromaticamente le tre fasi dell'Opera Alchemica (nero, bianco e rosso). In ultimo ci sembra interessante riportare anche le parole di Alano da Lilla, che in suo scritto meditativo equipara l'esistenza umana proprio alla rosa. Così recita:

> *Nostrum status pingit rosa/ nostri status decens glosa/ nostrae vitae lectio:/ quae dum primo mane floret/ defloratus flos effloret/ vespertino senio.*
>
> La rosa raffigura la nostra condizione, è un appropriato commento del nostro stato, lettura della nostra vita: essa, infatti, mentre fiorisce nel primo mattino, subito, fiore disfiorato, avvizzisce nella vecchiaia del vespro.

---

di un libro, entrambi attribuiti al Re d'Israele. Nell'accezione più ampia significava labirinti ed intrecci geometrici utilizzati anche con semplici finalità decorative. Poteva anche assumere il valore di congegno insolubile o paradossale come il nodo di Moebius, rivisitato in tempi più recenti da M. C. Escher (*Striscia di Moebius*, 1961), tematica non nuova, però, in quanto già presente in un frontespizio de *La pratica della perspectiva*, di Daniele Barbaro del 1569.

Gli fa eco Bernardo de Morlay, con il suo celebre verso *Stat rosa pristina nomine, nomina nuda tenemus* (La rosa di ieri esiste come nome, noi conserviamo nomi nudi soltanto). Come si può vedere questo fiore presenzia e penetra in tanti momenti della vita medievale, come simbolo della vita stessa, ed è stato talmente importante che è stato recepito in altrettanti elementi e istanti, sentiti come rilevanti nella vita degli uomini di quel tempo.

In definitiva le cattedrali sono un edificio parlante. Un luogo monumentale in cui si colloca la memoria di popolo e di un'epoca, che si esprime con la mistica e la tradizione esoterica. Le cattedrali in questo modo sono il punto d'incontro della fede cristiana - e quindi tutto ciò che tale visione comporta, come il patrimonio scritturale della Rivelazione, il piano evangelico, i temi cari alla devozione popolare - con le forme del sapere di quel tempo, sia nei suoi aspetti ufficiali sia in quelli occultamente coltivati e protetti da segreto. È proprio questa la chiave di lettura per la definizione di tanta arte medievale.

E non è un caso se nel corso dei secoli, la letteratura musicale, insieme al suo ovvio sviluppo ed evoluzione, si sia ammantata di tanti significati che nascondono la bravura e la capacità intellettuale del compositore. Anzi la musica è riuscita, più d'ogni altra arte umana, a possedere la capacità di offuscare e sottintendere. Ancora oggi la ricerca è sottoposta a difficoltà di ricezione e di scoperta documentale che sono difficili da immaginare. Gli stessi compositori elaboravano brani musicali, la cui costruzione si perde nella conoscenza esclusiva di un cerchio ristretto di persone a loro vicine e il cui segreto molte volte è vissuto e morto con loro[35]. Oggi è difficile concepire una tale

[35] Basterebbe far riferimento al *canone enigmatico* del musicista fiammingo, vissuto nel XV secolo, Johannes Ockeghem, intitolato "Ut heremita solus", di cui esiste una spiegazione in un'opera a stampa del Petrucci del 1504, ma si può sfidare chiunque senza questa delucidazione a decifrare l'enigma insito nella musica. Anche in questo caso però non

ottica perché è venuto a mancare il substrato culturale di riferimento per questa musica. Senza contare che l'evoluzione stessa del contrappunto ha assunto la valenza di sapere segreto, volutamente oscuro. Appare quindi facile comprendere, a questo punto, come qualsiasi espressione, artistica o meno, potesse essere intrisa di rimandi in parte evidenti per chiunque avesse voluto, e saputo, leggere fra le righe.

Se prendiamo in considerazione l'evoluzione stessa del parametro ritmico musicale, possiamo osservare come le prime organizzazioni metriche erano basate stimando come "perfetta" la divisione del tempo in tre, solo in virtù della perfezione della Trinità. Al tempo stesso si voleva affermare che tale impostazione esprimeva l'equazione intrinseca del numero tre come simbolo della compiutezza, sia nel campo teologico come in quello musicale. Oggetti di rimando più complesso si possono trovare in simbolismi di grandi Autori come i Fiamminghi. Questi musicisti sono stati i primi a definire il complesso sistema musicale che è il Contrappunto, in questo determinando il *non plus ultra* di una tecnica e una logica costruttiva che non ha avuto uguali nella storia della musica europea[36]. Il tutto condito da allegorie che non finiscono mai di meravigliare. La letteratura teorica del Medioevo non è copiosa e una svolta nella trattatistica musicale si avrà

---

sono mancate obiezioni e dubbi sull'eventuale soluzione definita all'inizio del '500. Insomma un rompicapo irto di difficoltà per quanti rimandi nascosti propone. Molta della letteratura che nasce sul finire del Medioevo suppone costruzioni segrete ed enigmatiche per chi si accinge ad interpretare queste pagine musicali.

[36] Lo stesso J. S. Bach non è andato oltre questa tecnica contrappuntistica e se in definitiva è riuscito a comporre pagine degne di nota è perché è riuscito ad evolvere il linguaggio contrappuntistico in una nuova ottica armonica. Ma questa era insita nello sviluppo e novità semantica dello stesso periodo Barocco. In tempi più recenti, Schönberg ha proposto il suo nuovo sistema musicale basandolo sulla "serie", ma i termini compositivi sono una rivisitazione del passato fiammingo.

soprattutto dal 1477 con Johannes Tinctoris grazie al suo celeberrimo *Liber de Arte Contrapuncti* o con il *Terminorum musicæ diffinitorium*, quest'ultimo precedente di qualche anno nella stesura, ma pubblicato nel 1495.[37] Prima di questi, si dovrà cercare sapientemente nella letteratura musicale e dedurre i vari nessi costruttivi e logici che i Maestri Fiamminghi hanno saputo usare ed inventare, o in qualche compendio che riporti notizie fondamentali, ma di non molta importanza. In ogni modo, man mano che si cominciava a procedere cronologicamente verso il Rinascimento, e diversi autori si affacciavano nel campo della critica e cronaca dei tempi, la stessa trattazione teorica cominciava a porre sulla carta alcune osservazioni che rivisitavano anche il passato. Per fortuna, dall'Umanesimo in poi, si svilupperà una letteratura, a tratti anche polemica, con notizie su alcuni aspetti compositivi aiutata con esempi tratti dalla letteratura d'autori coevi.

Poc'anzi si è accennato come lo sviluppo del contrappunto si sia affermato anche come *logica costruttiva*. Con questo vorrei sottolineare che i grandi musicisti consideravano la Musica indubbiamente come una stupenda espressione dell'animo umano, ma anche come terreno fertile in cui seminare e sperimentare la sottigliezza dell'ingegno architettonico musicale[38]. Questa dimensione ci fa intuire come nella composizione musicale ci si aiutasse con qualche mezzo, con qualche rimando logico astratto che riuscisse a determinare alcune certezze *a priori*. I Fiamminghi sono stati talmente intelligenti e professionisti che sono riusciti ad inventare la composizione "a tavolino", sono stati capaci, nelle

[37] Cfr. G. Reese, *La Musica nel Rinascimento*, Firenze, Le Lettere, 1990, p. 145.

[38] Non si finisce mai di ricordare che in molta letteratura musicale si parla di *forma*. Questo significa che al pari di una cattedrale, di un quadro e di altre espressioni artistiche, che si possono vedere o toccare, anche la musica possiede delle strutture tali che si possono analizzare, estrapolare e spiegare in termini sintattici.

loro fantasie contrappuntistiche, di creare vertiginosi canoni di cui si continuerà a parlarne per i secoli seguenti.

Ad esempio, sembra che alcuni di questi mezzi siano stati delle cosiddette *tabulæ*. Questo termine, se pur con una gran genericità di significato, indica un mezzo compositivo che spazia da mero prospetto delle suddivisioni dei tempi a griglia astratta, ma funzionale, per la composizione di contrappunti semplici, doppi e altre tecniche specifiche. Era come la nostra più conosciuta "tabellina pitagorica", una specie d'abaco molto semplice per compiere alcuni calcoli. E il rinvio al concetto di *abaco* non si rivela troppo lontano dall'intento didattico di questi trattatisti[39].

Notizie di queste *tabulæ* appaiono sia in trattati del Rinascimento, sia in modo anche un poco oscuro in libri del '600.

[39] La scomparsa dell'abaco dalla nostra cultura e pratica di calcolo è dovuta ad un editto napoleonico che ne vietava l'uso. L'esistenza di quest'ultimo è documentata in Europa già dall'anno Mille, grazie alle modifiche condotte da Gerberto d'Aurillac, più conosciuto come Silvestro II, figura alquanto singolare di pontefice giacché considerato teologo ed alchimista. Tornando alla figura dell'abaco, questa versione, al posto delle famose sferette del pallottoliere, utilizzava alcuni gettoni su cui era segnato il valore di una cifra. Utilizzando un quadrato in cui si evidenziavano diverse caselle, si potevano spostare i gettoni e vedere direttamente le operazioni compiute, con l'unica mancanza dell'uso del numero zero, ma questo problema era superato non disponendo alcun gettone sulla casella che occupava tale numero. Lo strumento si rivelò molto efficace, ma dopo almeno due o tre secoli, divenne un freno per la diffusione della notazione completa e degli algoritmi ad essa collegati. La situazione provocò addirittura una contesa tra "abachisti", sostenitori del calcolo mediante l'abaco, e "algebristi" quest'ultimi sostenitori dell'uso della notazione araba e del calcolo con i nuovi algoritmi. Con il tempo, il metodo degli "algebristi" si diffuse, ma in molte realtà e paesi periferici la tradizione dell'abaco rimaneva. Ecco dunque che s'impose la norma napoleonica contro l'uso dell'abaco a favore della visione algebrica.

Ma indizi sul mistero in alcune espressioni in libri musicali erano apparsi già precedentemente. A tal proposito sembra interessante riportare alcune affermazioni di un piccolo trattato del 1537, di Listenius, teorico tedesco di cui si hanno poche notizie biografiche, autore di un *Compendium musicæ*. Il compendio redatto sotto forma di dialogo tra discepolo e Maestro, riporta il seguente passo: *"Tabula qua usus Iosquinus & Isaac & reliqui eruditissimi, nemo verbis neque exemplis tradere potest"*. Vorrebbe affermare che lo strumento compositivo (tabula) "utilizzato da Josquin Desprez[40] e da Isaac[41] e dagli altri

[40] Compositore fiammingo, vissuto tra il 1440 ed il 1521. Lavorò anche in Italia, a Milano presso gli Sforza. Toccò anche altre città come Ferrara e Parigi. È stato uno dei maggiori musicisti del suo tempo, tanto che meritò l'onorificenza di "princeps musicorum". La fama che ebbe in vita è stata pari al suo talento e, come i predecessori, continuò e sviluppò la tecnica contrappuntistica. Riuscì, pertanto, a creare un'osmosi tecnico-stilistica tra musica sacra e profana, pervenendo a travasare alcuni stilemi da una verso l'altra parte. Comunque di lui si ricordano moltissime *chanson* e mottetti, come il poderoso *Qui habitat in adjutorio Altissimi* a ventiquattro voci, una sorta di gran prova canonica sulle orme del precedente mottetto *Deo gratias* d'Ockeghem, canone a trentasei voci. Il numero stesso delle voci utilizzate nel canone di Josquin sembra da porsi in relazione al numero simbolico dei ventiquattro anziani del libro dell'Apocalisse di Giovanni, mentre il numero di trentasei di Ockeghem è da relazionarsi con la suddivisione delle nove schiere angeliche, già incontrate nelle *Gerarchie Celesti* di Dionigi l'Aeropagita, moltiplicate per le quattro voci del coro. Su quest'ultimo punto cfr. E. E. Lowinsky, *Ockeghem's Canon for Tirthy-Six Voices: An Essay in Musical Iconography*, contenuto in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac on His Seventieth Birthday* - a cura di G. Reese e R. J. Snow, Pittsburg, Universtity of Pittsburg, 1969, pp. 155 - 180.

[41] Heinrich Isaac, fu un compositore fiammingo vissuto tra il 1450 ed il 1517. Lavorò anche in Italia alla corte di Lorenzo il Magnifico, in qualità di cantore e di compositore. Si interessò sia di musica sacra che profana lasciando almeno quaranta messe a sei voci, canzoni polifoniche strumentali e vocali, brani per organo e un gran numero di mottetti.

eruditissimi musicisti, nessuno può insegnarlo con parole né con esempi". Rimane il dubbio del perché nessuno fosse in grado di poterlo insegnare, oppure la frase si può interpretare - ultimo sospetto - perché nessuno *dovesse* insegnarlo?

Quest'ultima interpretazione, dai contorni un poco fantasiosi del giallo storico, è maggiormente avvalorata se si prendono in esame anche altri testi d'epoca più tarda. Gli indizi portano inequivocabilmente ad un dotto gesuita del XVII secolo, Athanasius Kircher[42]. In un suo celeberrimo trattato, *Musurgia Universalis*, scrive ampollosamente e in modo enciclopedico riguardo l'arte musicale, ma quando specificatamente illustra elementi tecnici riguardanti la composizione - e menziona palesemente la *Tabula* - si perde in tautologie, penuria di chiarezza tecnica, aporie di linguaggio. In altri casi interrompe le spiegazioni affermando che si riservava di confidare i dettagli "solis Principus, & summis Viris, Amicisque". In altre parole, forniva solo accenni d'arcani la cui soluzione era degna di sole persone elette[43]. La

[42] Athanasius Kircher, gesuita ed erudito tedesco, insegnò al Collegio Romano dal 1637 sino alla morte, avvenuta nel 1680 a Roma. Eminente rappresentante dell'enciclopedismo dell'epoca, s'interesso quindi a moltissime discipline. L'impostazione che Kircher realizza nel suo studio è di stampo eminentemente matematico, non solo per le sue osservazioni riguardo la composizione musicale e la costruzione degli strumenti, ma anche per i suoi interessi, tra i più disparati. Scrisse di teologia, di filosofia, scienze matematiche, astronomia e di fisica. Tentò di decifrare i geroglifici egiziani, soprattutto perché si credeva, e lui per primo, che la sapienza di Dio fosse racchiusa in quei particolari segni, criptici per il mondo.

[43] Logicamente quest'affermazione spinse molte persone a cercare di convincere Kircher a svelare quello che teneva nascosto. Ma pare che nessuno poté giungere a tale privilegio. La corrispondenza di Kircher è piena di richieste e perorazioni in tal senso. Al tempo stesso non vi è alcuno scritto che riporti la notizia di una risposta esaustiva da parte del gesuita. Cfr. C. M. Chierotti, *La Musurgia Mirifica di Athanasius*

complicazione deriva altresì dalla notizia che Kircher s'interessava anche d'alchimia e data la materia, e soprattutto per la mentalità degli uomini che appartenevano - ed appartengono - a gruppi esoterici, era doveroso tacere e dialogare solo con gli iniziati a tale pratica. Tutt'al più il dotto alchimista poteva soltanto additare alcune tracce, ma, come è spesso rappresentato, la via del silenzio si confaceva come seconda pelle a questi personaggi. La musica faceva parte di questo bagaglio culturale che al tempo stesso si intersecava con la ricerca non solo alchemica, ma in tanti altri campi dello scibile umano.

Altri indizi provengono dall'impostazione stessa di questa tabula. La configurazione di quest'ultima rimanda inequivocabilmente alla figura del così detto *Quadrato Magico*[44]. Questo poligono ha la facoltà di essere considerato magico, non solo per la realizzazione estrema della proprietà commutativa insita come logica di costruzione, ma perché ha dentro la sua storia una tradizione magica nel senso stretto della parola. Se si sfoglia uno scritto cabalistico si potrà osservare come tale figura sia utilizzata con diversi riferimenti a poteri straordinari. È anche ovvio che una materia del genere oggi sia vista con occhi del tutto

---

Kircher: la composizione musicale alla portata di tutti nell'età barocca, Musica/Realtà, 1994.

[44] Dal punto di vista matematico, queste strutture si costruiscono ricorrendo a forme geometriche di cui ogni lato è ordinato con numeri che possono essere scelti in progressione aritmetica, pur non essendo assiomatico quest'ultimo elemento. La particolarità è che la *somma* per colonne, righe o diagonali deve essere sempre la stessa e sarà chiamata *costante* del quadrato. Inoltre si chiamerà *base*, *modulo*, o *radice* del quadrato il numero (*n*) delle caselle d'ogni lato. Esistono tanti tipi di Quadrati, come quelli i cui moduli sono numeri primi, ci sono quadrati a disposizione obliqua, a "salto di cavallo", a "scompartimenti", ecc. Per ognuno di questi esiste un serio ragionamento con tanto di formula matematica ben definita e dimostrabile, atta alla costruzione di questi giochi dell'intelletto.

smaliziati o al contrario possa essere strumento di potere e quindi efficace esca per sprovveduti, ma all'epoca la razionalità dei numeri si intersecava con altre materie e sperimentazioni, oltre che essere assorbita da mille sfaccettature particolari. Basti pensare che la simbologia numerica ben si sposava con il sistema cabalistico, e tale insieme ha delle logiche al suo interno che giocano fra misticismo e numeri. Il tutto condito con la valenza delle lettere ebraiche come notazione numerica al posto delle cifre arabe. In questa prospettiva non è difficile comprendere come un personaggio molto razionale, al di fuori d'ogni sospetto di credulità ai nostri occhi moderni e secolarizzati, colui che ha fondato la fisica moderna, ad un certo momento abbia lasciato i suoi studi per dedicarsi alla Kabballah. Si sta parlando di Isaac Newton, proprio lo scienziato che ha descritto la meccanica del sistema solare e che ha scoperto la forza di gravità. Era convinto dell'esistenza nella Bibbia di un codice criptato: imparò la lingua ebraica e trascorse metà della sua vita in questa ricerca. Tale notizia non è da porre tanto al margine, se si pensa che lo stesso J. S. Bach ricorreva a tecniche cabalistiche per i suoi studi compositivi[45]. Qui le strade tornano a riunirsi: la logica numerica,

[45] Non è più un mistero l'interesse del compositore tedesco per le tecniche numeriche della Kabballah. Le pratiche fondamentali sono la Ghematria, il Notarikon e Temurah. La prima è configurabile come la capacità di scoprire il senso nascosto nelle parole usando gli equivalenti numerici d'ogni lettera di cui sono composte. La lettera א (aleph) equivale al numero 1, la lettera ב (beth) al 2 e così via. Sommando ad esempio i valori numerici delle lettere che compongono la parola נחש, "serpente" - in questa lingua si legge da destra verso sinistra - la somma sarà נ (nun) 50 + ח (cheth) 8 + ש (schin) 300 = 358. I problemi che sorgono in seguito non sono nella semplice sommatoria, ma dall'interpretazione delle relazioni tra le stesse somme di diverse parole. Basti pensare che il termine appena osservato, "serpente", in Ebraico *nachosch*, è l'equivalente numerico della parola *Messiah*.

ammantata di simbolismi e misticismi, riesce a produrre arte, e - prospettiva strettamente personale – ponderate queste premesse, credo che la ricerca storica ed analitica deve essere orientata sul peso specifico che questo tipo d'idee possedevano nella storia culturale e tecnica di un autore o di un'epoca. Senza queste coordinate si avrà una realtà storica dai contorni molto limitati, mentre è indubbio che essendoci chiari rimandi a mondi sotterranei bisognerà rivisitare e reinventare alcuni tratti, ad esempio didattici o interpretativi nella fattispecie musicale, su come fosse recepito il sistema Contrappuntistico. Basterebbe

---

Il Notarikon rappresenta la possibilità di comporre una parola nuova da altre gia composte mediante la combinazione di lettere finali o iniziali. Ricorda la tecnica dell'acrostico.

Il terzo metodo è la Temurah che vuol dire Permutazione. Le lettere che formano una parola possono essere sostituite da altre che precedono o seguono nell'alfabeto, componendo una parola nuova. Tali scambi e combinazioni sono eseguiti secondo alcuni schemi, uno dei quali è detto *Albam* che consiste del disporre l'alfabeto con le sue 22 lettere su due piani distinti (11 + 11), in altre parole le prime undici su di una linea e le rimanenti sul segmento descritto al di sotto. In tal modo si procede nella permutazione sostituendo le lettere della fila superiore con quelle della riga inferiore. (Gli esempi sopra riportati sono tratti da Israel Regardie, *Il giardino dei melograni*, Roma, Mediterranee, 1990).

Esistono metodi compositivi che si richiamano concettualmente a tali tecniche. Ma non solo, in quanto Bach utilizzava tali aspetti con una simbologia del tutto personale. Ad esempio, era solito firmare alternativamente la conclusione dei suoi elaborati con due sigle: JSB (iniziali dei suoi nomi e cognome) o SDG, vale a dire *Soli Deo Gloria*. La somma di queste due sigle è uguale: 29. Infatti: J (9) + S (18) + B (2) = S (18) + D (4) + G (7). Cfr. R. Vlad, *Nei nomi di Bach e di Hendel*, NRMI, n. 1, 1985.

Inoltre con questi schemi numerici c'è anche chi ha cercato, in tempi molto recenti, di interpretare il libro della Genesi su modelli matematici mediante il calcolo delle probabilità legato però a questo tipo di impostazioni cabalistiche. Su quest'ultimo punto cfr. Drosmin M., *Codice Genesi*, Milano, Rizzoli, 1997.

spogliare di tendenze mistificanti alcune notizie ed elementi con cui si viene a contatto per riuscire a decifrare, interpretare e riportare in un'ottica funzionale coordinate che, se pur ammantate di chissà quale oscuro significato, possono aiutare a comprendere con la loro valenza intrinseca il ruolo strutturale che potevano assumere.

Il Medioevo ci ha lasciato una grande eredità di cose non dette, ma viventi nei simboli. La poetica che ha animato in modo invisibile la cultura di quest'Età, è stata in ogni caso una ricerca con mezzi diversi di una qualche verità con cui l'uomo potesse progredire. La *summa summarum*, il nocciolo della questione, possono essere forse concentrati nel detto *Omnia ab Uno et in Unum Omnia*. Questo motto alchemico rivela come le strade s'intersechino tutte in un unico punto.

La cultura viaggiava per canali sommersi e il simbolo era veicolatore di queste ombre ingegnose. Lo stesso linguaggio verbale era l'occasione per la creazione di un reticolo polisemantico la cui superficie appariva torbida, magmatica, con figure capaci di richiamarsi l'una con l'altra, in un continuo riferimento a tutte le altre con finalità di contenuto o di segno. Una trama concettuale fascinosa, dotata di magnetica attrazione, capace di costruire una macchina che potesse sfidare i tempi. Una vera fiducia nel futuro che sarebbe giunto dopo l'anno Mille. In sostanza il rinascimento delle menti si è modellato nella presa di coscienza, sempre più profonda, che il destino dell'uomo era nelle sue stesse mani e non nel volere oscuro e sconosciuto di un altro essere, anche se chiamato Dio. Dopo il primo millennio, il vivere l'esperienza della continuità del mondo e quindi della vita, a svantaggio d'apocalittiche interpretazioni bibliche provenute dal mondo clericale, è il punto di svolta per la secolarizzazione della cultura. In tal guisa il mondo non sarà più lo stesso, in questo modo il concetto di Dio finalmente coinciderà con l'infinito che alberga nell'Uomo. Indubbiamente ci sono voluti anni e secoli per giungere a quel Rinascimento che tutti conosciamo e la storia

dell'umanità ha continuato nel suo scorrere, ma il granello che è stato gettato dopo la svolta millenaria ha dato i suoi frutti. Il tempo che è trascorso per affermare alcune idee ed espressioni, equivale a quella finestra temporale in cui si sono scontrati in modo sempre più efficace due voleri, due forze opposte senza mai incontrarsi. Purtroppo la Chiesa ha sposato molte volte la scelta della censura violenta a chi tentava strade diverse dalla sua[46], come del resto

[46] Basti pensare all'instaurazione dell'Inquisizione. Non esiste, credo, elemento peggiore se non quello di giudicare e mandare a morte qualcuno nel nome di Dio. Troppo spesso e per troppo tempo la Chiesa (con quest'ultimo termine mi sto riferendo alla gerarchia o al potere temporale che ha imperversato e che ancora sotto diverse forme esplica il suo peso, non a coloro che coerentemente ancora costruiscono per il bene dell'umanità) in particolare ha perseguitato persone, erigendosi ad unico giudice, tutt'altro che misericordioso, di gente che innocente è stata reputata in contatto con il diavolo o reputata colpevole d'eresia, su false accuse e convinzioni dedotte dall'arroganza. Troppi nomi, importanti o meno, sono finiti sui roghi, accesi dalla mano accusatrice d'altri uomini votati a conservare il potere temporale. Anche in questa prospettiva deve essere letta la funzione del simbolo: come difesa intellettuale e fisica rispetto a qualunque pericolo potesse giungere dall'esterno.
Si consideri che se un musicista - non estrapolando il soggetto musicale con funzione di *cantus firmus* dal repertorio gregoriano precedentemente costituito - avesse voluto interpretare il testo di una Messa con un tema da lui interamente inventato, poteva incorrere nell'accusa d'eresia, in quanto mistificatore di un testo sacro, secondo una sua personale ottica. In questo caso, molti musicisti, creato il soggetto su cui sviluppare la composizione dal testo sacro, davano il titolo paradossale di "Sine Nomine" alla composizione. E al contrario, i compositori erano divenuti talmente capaci nella tecnica musicale che riuscivano a tradurre in musica sacra qualsiasi tema tratto da altre composizioni, anche dalle più basse e volgari, mimetizzandoli contrappuntisticamente. Con il Concilio di Trento si cercò di far cessare l'uso della polifonia durante le manifestazioni religiose, anche a causa di questa sfida intellettuale che i musicisti operavano in seno alla Chiesa. Ma la tradizione polifonica rimase. Una volta tanto la bellezza e l'intelligenza hanno prevalso.

Imperatori, che per propri fini strettamente personali, hanno mandato a morte i loro nemici. D'altra parte, la storia dell'Umanità è piena d'orrori e sembra che la storia del Medioevo offra un gran ventaglio d'esempi in tal senso. Ma nonostante tutto la propulsione verso i nuovi tempi era stata avviata. Il seme della rivalutazione della vita di ognuno è stato gettato durante l'Evo di Mezzo e soprattutto - a mio parere - dopo il Mille. I percorsi della cultura, e della vita quindi, hanno preso diverse strade ed atteggiamenti, questo è ovvio, ma pur nel suo lento procedere l'evoluzione è stata inarrestabile e sembra opportuno evidenziare come il simbolo abbia fatto parte integrante di questo patrimonio di conoscenze.

Come ieri, anche oggi può essere utilizzato per determinate forme significanti. In fondo tutta l'espressività umana è basata su forme simboliche. Probabilmente la cultura del passato ha insistito maggiormente su questa strada, ha giocato di più con forme

---

Al contrario se qualcuno, ad esempio, si accingeva a tradurre i Testi Sacri in lingue locali o dialetti era automaticamente tacciato di eresia: è quanto accadde ai seguaci di Pietro Valdo, oggi conosciuti come Valdesi. Tale esperienza di "deviazione" è riconducibile al XII secolo, ma la posizione della Chiesa Cattolica non si modificò neanche nei secoli seguenti, come riportato più sopra, sino al Concilio Tridentino ed oltre.
In ogni caso la notizia più sconvolgente – secondo me – è che l'Inquisizione è stata formalmente dichiarata conclusa solo nel 1908! Nata nel 1231 con l'inaugurazione ufficiale di Papa Gregorio IX e dopo aver ucciso migliaia di persone tra ebrei, donne con l'accusa di stregoneria e filosofi come Giordano Bruno, è sempre stata uno strumento di controllo e manipolazione su idee e scritti reputati pericolosi. Si prenda atto che l'ultimo *Indice dei libri proibiti* è stato abolito in via ufficiale nel 1966. Da un punto di vista strettamente polemico, sembra che lo stesso atteggiamento d'opposizione, la Chiesa lo conservi anche nella scoperta più recente dei Rotoli del Mar Morto. A tal proposito cfr. M. Baigent, R. Leight, *L'Inquisizione*, Milano, Tropea, 2000.

criptiche e rimandi concettuali nascosti: in nome soltanto di un'eventuale difesa e al tempo stesso nell'affinare le menti.

Il nostro domani sembra fondarsi sulla finestra aperta della "globalizzazione" - termine quest'ultimo coniato probabilmente da persone troppo interessate al bieco mercato e non alla cultura - all'incirca comprendente anche la mondializzazione dell'espressione come tale. Il tutto condito da una sospettosa chiarezza e fulmineo abbattimento delle diversità culturali, di modo che la distanza tra un posto del mondo e l'altro sarà solo una questione di tempo relativo.

Con questo, senza voler fare la figura del reazionario o suggerire il peggio, credo che si potrà adombrare un pericolo: lì dove avremo finito di scoprire dinanzi a noi i mosaici della verbalità, in cui si deve valutare ogni tassello, e le immagini sovrapposte nella catena degli interpretanti, da cui riuscire ad analizzare noi stessi e il nostro passato, forse finirà anche la fantasia umana. La carenza d'idee, e in ultima analisi la mancanza di simboli, in nome di uno pseudo abbattimento di barriere fisiche - ma non economiche o intellettuali - potrebbero diventare la *mediocritas* del quotidiano.

Riferimenti Bibliografici

AA. VV., (a cura di Toman R.), *Il Gotico*, Köln, Könemann, 1998
Baigent M., Leight R., *L'Inquisizione*, Milano, Tropea, 2000
Battilocchi D., *Bosch*, Firenze, Giunti, 1996
Bizzi G., *Specchi invisibili dei suoni*, Roma, Kappa, 1982
Boezio M. S., *De Institutione Musica*, Istituto Italiano per la Roma, Musica, 1990
Bonaventura da Bagnoregio, *Itinerario della Mente in Dio*, La Arezzo, Verna, 1963
Bussagli M., *Bosch*, Firenze, Giunti, 1997.
Cammilleri R., *Il Quadrato Magico*, Milano, Rizzoli, 1999
Campiglio A., Eugeni V., *Dalle dita al calcolatore*, Milano, Bompiani, 1990
Christie-Murray D., *I percorsi delle eresie*, Milano, Rusconi, 1998
Davy M.M., *Il Simbolismo Medievale*, Roma, Mediterranee, 1999
Di Nola A. M., *Gesù segreto*, Roma, Newton Compton, 1989
Dionigi Aeropagita, *Gerarchie Celesti*, Roma, Tilopa, 1994
Drosmin M., *Codice Genesi*, Milano, Rizzoli, 1997
Eco U., *Arte e Bellezza nell'estetica Medievale*, Milano, Bompiani, 1987
Ernst B., *Lo specchio magico di M.C. Escher*, Berlino, Taschen, 1990
Fagioli M., *Istinto di morte e conoscenza*, Roma, Nuove Edizioni Romane, 1991
Foucault M., *Le Parole e le Cose*, Milano, Rizzoli, 1996
Galimberti U., *Psiche e Techne*, Milano, Feltrinelli, 1999
Gerbino G., *Gli arcani più profondi dell'arte, presupposti teorici e culturali dell'artificio canonico nei secoli XVI e XVII*, in "Il Saggiatore Musicale",, Anno II, Bologna 1995, n. 2
Ghersi I., *Matematica dilettevole e curiosa*, Milano, Hoepli, 1988
Graf A., *Miti, Leggende e Superstizioni del Medio Evo*, Roma, Plurima, 1989

Grodecki L., *Architettura Gotica*, Milano, Electa, 1978
Guidobaldi M.P., *Musica e Danza*, Roma, Quasar, 1992
Hedsel M., *L'iniziato*, Milano, Mondadori, 1999
Kircher A., *Musurgia Universalis*, Roma, 1650
Lowinsky E.E., *On the Use of Scores by Sixteenth-Century Musicians*, in "Journal of the American Musicological Society", I, 1948, pp. 17–23
Lowinsky E.E., *On the Tabula Compostoria of Lampadius*, in "Journal of the American Musicological Society", II, 1949, pp. 132–134
Lowinsky E.E., *La Musica Rinascimentale*, Lucca, Lim, 1997
Regardie I., *Il giardino dei melograni*, Roma, Mediterranee, 1990
Vlad R., *Nei nomi di Bach e di Hendel*, in "Nuova Rivista Musicale Italiana", n. 1, 1985
Zanoncelli L., *La Manualistica Musicale Greca*, Milano, Guerini, 1990